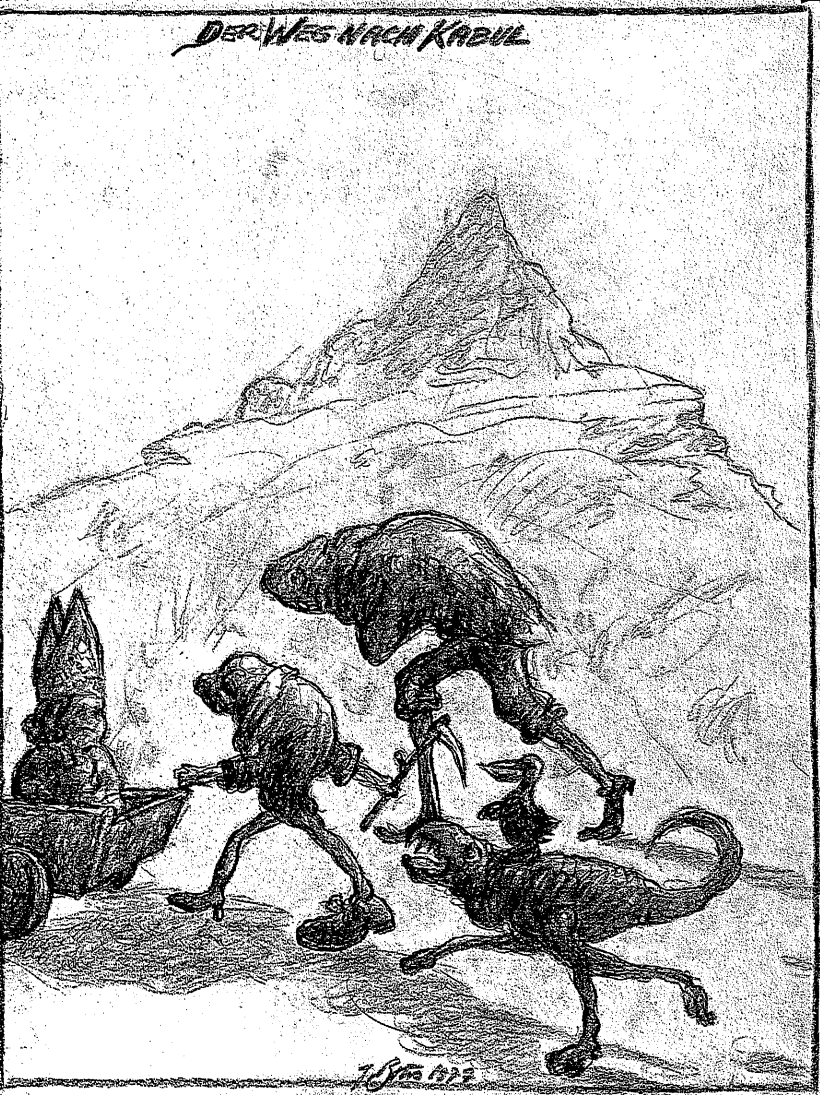


DER WEG NACH KABUL



PETER WEIBEL

Zur Aktionskunst von Günter Brus

(1986)
S. 37-49

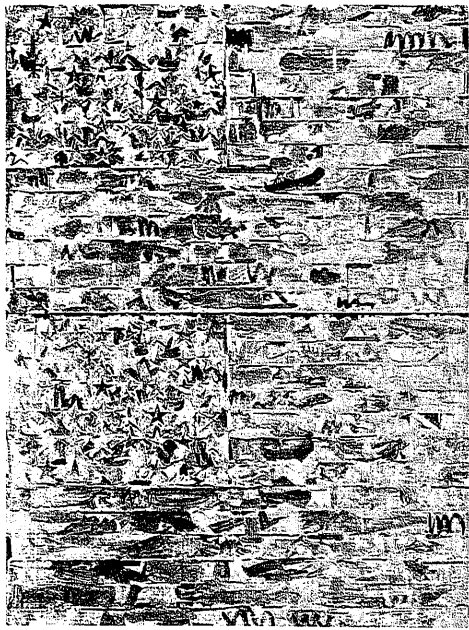
Es gibt selten Beispiele von Kunst, wie die Aktionen von Günter Brus, welche den tief verborgenen Pol der Kunst aufspüren, in einer revolutionären Pulsation fast entkernen und dennoch der Idee der Kunst bei gleichzeitiger Vernichtung ihres Pols der Mächtigkeit eine neuartige Position und einen Sinn, tiefer und stärker als zuvor, verleihen. Brus hat mit seinen Aktionen das paradoxe Kunststück zuwege gebracht, den Kern der Kunst fast zu liquidieren und dabei mit einer unvorstellbaren Strenge und Kraft, der Logik der Kunst selbst folgend, der Kunst einen kompakteren Kern zu geben. Indem er mit seinem Leib der Kunst zu Leibe rückte, hat er sie fast ausgelöscht und gerade erst dadurch in der veränderten historischen Situation der Kunst selbst wiederum eine neue zwingende Legitimität ermöglicht. Das Künstlerische bei diesem Vernichtungswerk der Kunst ist darin zu begreifen, daß er dabei aus einem großen Feld gerade der wichtigsten und kostbarsten historischen und zeitgenössischen Traditionen schöpfte, die seine Aktionen nicht zu Beispielen von Anti-Kunst machen, sondern im Gegenteil zu den reinsten und zentralsten Formen der Kunst selbst, wie ein Exkurs in die zeitgenössische Ästhetik zeigen wird. Indem er die Kunst fast erdrückte mit dem Gewicht seines Leibes und der Radikalität seiner Aktionen, hat er sie erst zum Überleben befähigt. Indem er die Kunst radikal in Frage stellte, hat er sie erst instand gesetzt, auf Fragen wieder antworten zu können. Indem er mit der Axt sich selbst zu Leibe rückte, ist er mit der Axt an die Wurzeln von Kunst und Kultur gegangen, an die morschen Wurzeln einer ausgelagerten, sozial bis ins Lächerliche und Überflüssige finalisierten Kunst allerdings. So hat er, indem er zeichenkritisch Hand an unsere bestehende Kultur legte, der Kunst den Schauplatz ihrer Souveränität erst gelegt. Der nackte Körper als Medium der bildenden Kunst war Schauplatz und Schauzeit dieser neuen Souveränität. In den scheinbar so einfachen körperlichen Verrichtungen, die gelegentlich die Elemente der Brusschen Aktionen bildeten, übrigens stets als Ergebnis langer Phasen der Reflexion und des Zwie- und Selbstgesprächs, gilt es aber, die Komplexität zu bewundern, mit der es Brus verstand, die verstreut herumliegenden Ansätze neuer bildnerischer Aktivitäten, wie sie von Action Painting bis Happening vorgegeben waren, überzeugend in einer einzigen Aktion, von Publikum und Presse so gerne moniert, war nichts anderes als zwingende visuelle

Argumentation, mit der Brus anerkanntes zeitgenössisches Kunstdenken und -wollen zu Ende dachte, vor dessen Konsequenzen nur die Umwelt zurückschreckte. Brus hat damals einen Ausweg und eine Lösung gefunden, deren Geschichtsmächtigkeit erst viel später entdeckt wurde. Er hat als erster und am deutlichsten die Verselbständigung des Körpers als Konsequenz der vom Informel eingeleiteten Kette von Verselbständigungen der malerischen Elemente erkannt.

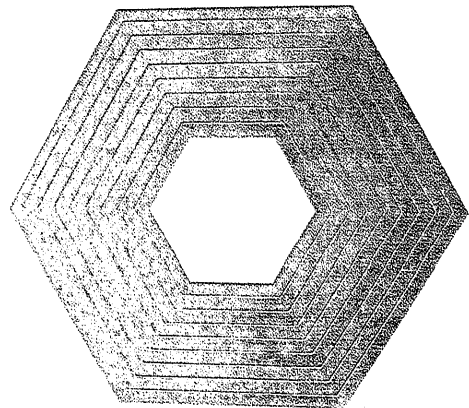
Als Brus 1964 erstmals eine Selbstbemalung durchführte, war die klassische Ontologie der Kunst, wo Skulptur für Sein und Malerei für Schein stand und Kunst insgesamt Schein war, verglichen mit dem Sein der Wirklichkeit, durch das Werk einiger Künstler bereits aufgebrochen. Die klassischen Grenzen, Differenzen und Identitäten des Kunstwerkes und der Kunstgattungen waren durch eine Reihe von Widersprüchen, Verwischungen und Überschreitungen zu Beginn der sechziger Jahre verunsichert, wenn nicht gar aufgehoben.

Jasper Johns und Frank Stella hatten die Grenzen zwischen Malerei und Plastik verunsichert, indem sie zwischen Bild und Objekt Antinomien und Ambivalenzen errichteten. Johns sagte zu seinen Flaggen- und Schießscheiben-Bildern: »Wenn das Gemälde ein Objekt ist, dann kann das Objekt ein Gemälde sein«. Eine Fahne (Objekt) kann zu einem Bild (der Fahne) werden und das Abbild wiederum zum Ding. Dieser Identitätskonflikt zwischen objektueller und malerischer Existenz konnte einerseits reduziert werden durch shaped canvases, wo eine Identität von Bildbegrenzung und bildimmanenter Struktur angestrebt wurde, konnte aber andererseits auch ausgedehnt werden auf einen Identitätskonflikt zwischen malerischer und realer Existenz. Die Aufhebung der Grenze zwischen Malerei und Skulptur, Schein und Sein, bedeutete auch, die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzugeben.

Die Identitätskonflikte zu Beginn der sechziger Jahre, die mit Action Painting begonnen hatten, bedeuteten eine Öffnung zur Wirklichkeit. Im Action Painting wurde nämlich erstmals deutlich das Problem der außermalerischen und außerkünstlerischen Wirklichkeit akut, indem der Maler sich selbst, wenn auch nur in Spuren, in den Mittelpunkt des Bildes setzte. Indem der Maler sich in der Malaktion mit dem Werk verbindet (»Wenn ich in meinem Bilde bin, bin ich mir nicht bewußt, was ich tue«: Jackson Pollock), finden



Jasper Johns: Two flags 1959



Frank Stella: Sidney Gubermann 1963

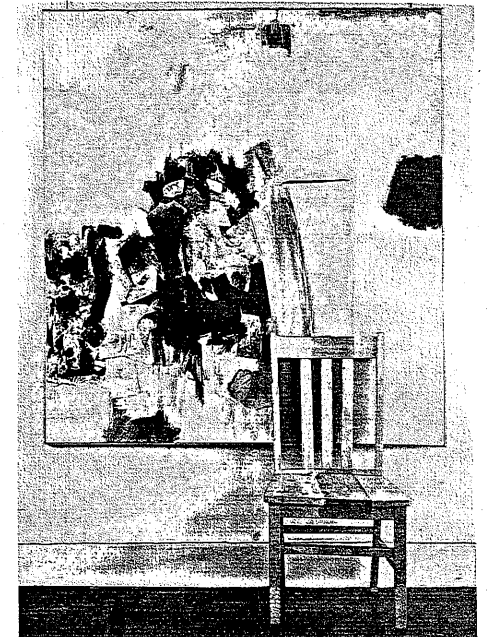
Spuren der Wirklichkeit Eingang ins Tafelbild. Der Ausstieg aus dem Bild in die Realität geschah also ursprünglich durch die Einbeziehung des Malers ins Tafelbild durch den malerischen Akt selbst. Robert Rauschenberg konnte daher formulieren: »Ein Bild ist erst wirklich, wenn es aus Teilen der wirklichen Welt gemacht ist.« Dadurch blieb die ästhetische Grenze nicht mehr mit der Grenze des statischen Bildes identisch. Die Sucht nach Riesenformaten bei den Abstrakten Expressionisten entspringt dieser Tendenz, die deren Apologet, Harold Rosenberg, schon so kennzeichnete: »Diese neue Malerei hat endgültig jenen Unterschied zwischen Kunst und Leben aufgegeben.« Diese Grenzüberschreitung von der Malerei in die Wirklichkeit hat denn auch Rauschenberg als den Ort der Kunst bezeichnet: »Die Malerei bezieht sich auf beides, auf die Kunst und das Leben. Ich versuche, in dieser Kluft zwischen beiden zu handeln.«

Deswegen hat er 1960 im Combine Painting »Pilgrim« einen zum Teil gelb bemalten Stuhl vor ein Gemälde gestellt, so daß sich die Frage erhebt, ob der bemalte Stuhl ein Teil des Gemäldes oder das Gemälde ein Teil des Stuhls ist. Jedenfalls bedeutet die Erweiterung des Tafelbildes auf den Stuhl nicht nur die schon bekannte Grenzüberschreitung von der Malerei in den Objektbereich, sondern Reales und Gemaltes verwischen ihre Grenzen, vertauschen ihre Identitäten. Dieses Spiel von Grenzüberschreitungen und Identitätskonflikten hat also eine Öffnung der Kunst zum Leben bedeutet, deren Ziel es sein wird, Kunst und Leben identisch werden zu lassen im realen Raum und in der realen Zeit, das heißt in der realen Aktion, deren Medium der Körper des Künstlers ist. Eine der großen kunsthistorisch relevanten Leistungen von Brus ist es, anfangs der sechziger Jahre klar erkannt zu haben, wohin durch Informel, Tachismus und Action Painting die Weichen gestellt worden sind, und nicht in die falsche Richtung zu fahren, nämlich in den Objektbereich wie die Pop Art, sondern erkannt zu haben, was das eigentliche Ziel ist, nämlich, daß der menschliche Körper selbst den konsequenten Ausstieg aus dem Bild bildet: »Mein Körper ist die Absicht. Mein Körper ist das Ereignis. Mein Körper ist das Ergebnis.« (1966) Wenn wir die ersten Selbstbemalungen (1964/65) von Günter Brus, wo er weiß bemalt vor einer weißen Leinwand sitzt und einen schwarzen Strich von der Leinwand ausgehend über seinen Körper zieht, mit »Pilgrim« von Rauschenberg vergleichen, was gerechtfertigt erscheint, weil es sich in beiden Fällen um verwandte Erweiterungen des Tafelbildes und des Kunstanspruchs handelt, aber um zwei verschiedene, auf höchstem künstlerischem Niveau ausgeführte Lösungen eines von der Kunstgeschichte gestellten zentralen Pro-

blems, dann sehen wir, daß Brus die vom Pollock-Zitat veranschaulichte ästhetische Doktrin des Action Painting hell-sichtiger und konsequenter weitergeführt hat. Deswegen kam ja auch die amerikanische Kunst erst nach einem fast zehnjährigen Umweg über die Pop Art zur Body Art. Die von den amerikanischen Künstlern des Abstrakten Expressionismus und des Action Painting aufgeworfene Identitätskrise der Malerei, die von den europäischen Künstlern des Informel und des Tachismus gleichzeitig und auf andere Weise behandelt wurde, bestimmte den malerischen Diskurs bis 1960. Es ist wahrscheinlich der Einfluß der Arbeiten von Georges Mathieu, Wols, Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, der die Wiener Aktionisten zur subjektorientierten statt objektorientierten Erweiterung der Malerei gebracht hat.

Jean-Paul Sartres Essay über Wols zeigt schon im Titel »Finger und Nicht-Finger« den Identitätskonflikt an, der entstand, indem Wols »alle figurativen Zeichen« (Mathieu 1960) zerstört hat. 1959 hatte Wols eine Ausstellung in Wien, und Mathieu kam zu einem öffentlichen Schaumalen, bei welcher Gelegenheit der Wiener informelle Künstler Markus Prachensky ein Beispiel seiner Peinture liquide gab, indem er über drei riesige Leinwände von oben herab rote Farbe goß. Diesen Aspekt des Schützens und Rinnens von Farbe, wie er auch bei Sam Francis vorkam, finden wir in der Anfangsphase aller Aktionisten (Nitsch, Muehl, Brus) wieder. Der Aspekt des Schaumalens, des Malens vor Publikum, der Aktion vor der Leinwand, wie ihn Mathieu vorgeführt hatte, wurde zu einer wesentlichen Voraussetzung der Aktion. Die erste öffentliche aktionistische Manifestation war das »Fest des psycho-physischen Naturalismus« von Hermann Nitsch und Otto Muehl, 1963, das als »Schaumalen auf der Fahrbahn der Perinetgasse« angekündigt worden war. Nitsch schrieb im Manifest: »Ich gebe meinen Leib der öffentlichen Beschüttung preis« und ließ sich in der Tat während der Aktion mit Blut überschütten.

Zahlreich sind die Zeugnisse der Aktionisten über die Herkunft der Aktion aus der Malerei. »Mein aktionstheater hat sich aus der informellen aktionsmalerei, aus dem tachismus, entwickelt. Das malen selbst, die produktion, wird ein anschaulicher prozess, daher führte das action painting zum schaumalen. Die malerei beansprucht einen zeitablauf, wird zum theaterereignis« (Nitsch 1965). »Materialaktion ist dargestellte malerei« (Muehl 1965). »Selbstbemalung ist eine Weiterentwicklung der Malerei. Die Bildfläche hat ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger verloren. Sie wurde zu ihrem Ursprung, zur Wand, zum Objekt, zum Lebewesen, zum menschlichen Körper zurückgeführt. Durch die Einbeziehung meines Körpers als Ausdrucksträger entsteht



Robert Rauschenberg: Pilgrim 1960

als Ergebnis ein Geschehen, dessen Ablauf die Kamera festhält und der Zuschauer miterleben kann« (Brus 1965). Die Selbstbemalung war es also, welche die Aporien der Abstraktion und des Action Painting löste. Die Selbstbemalung, als identifikatorischer Prozeß von Maler und Gemaltem, hat den Körper ins Spiel gebracht und ist daher als eigentlicher Moment des Paradigmenwechsels zu betrachten. Die Identifikation des Malers mit dem Gemälde, nicht die Identität von Gemälde und Objekt, löste die Identitätskrise des Tafelbildes auf. Die Selbstbemalung war die gleichsam genialische Lösung, mit der die Tendenzen des europäischen und amerikanischen Informel auf eindrucksvolle Weise vollendet wurden. In der Selbstbemalung ist erstmals der Körper (des Künstlers) in die Kunst eingeführt und die Kunst auf dem Körper begründet worden. Da Nitsch mehr mit Tierkadavern und Muehl (wie später auch Schwarzkogler) mehr mit den Körpern der Modelle arbeiteten, ist

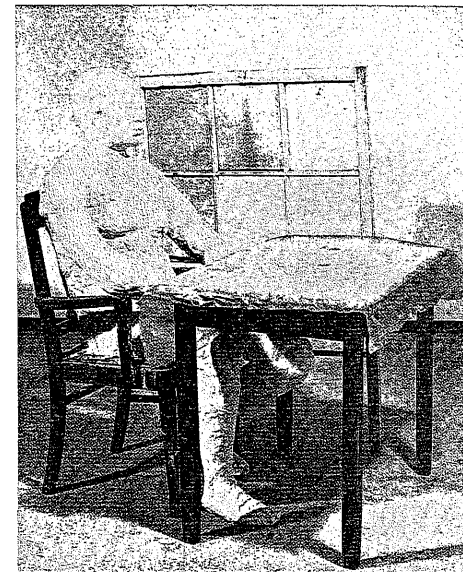


5 AKTION SELBSTVERSTÜMMELUNG 1965

die Körperaktion, was heute als wesentlichstes Moment des Wiener Aktionismus betrachtet wird, die eigentliche Domäne von Brus. Günter Brus ist der eigentliche Begründer der Körperkunst und Body Art, weil er bei seinen Selbstbemalungen schon als erster den eigenen Körper direkt ins Zentrum der Aktion gestellt hat. Wenn es also einer Inkunabel für den Paradigmenwechsel in den sechziger Jahren von der Malerei zur Aktion, vom Tafelbild zum Körper, von der Illusion zur Wirklichkeit bedarf, dann ist es die Selbstbemalung von Günter Brus.

Abgesehen von seiner ersten Aktion »Ana« hat Brus ausschließlich mit seinem eigenen Körper gearbeitet. Die Bedeutsamkeit dieses Moments wird meist in einem undifferenzierten Aktionsbegriff übersehen. Dabei ist es eben gerade jener Unterschied, daß es sich nicht um ein bemaltes Objekt wie bei Johns oder Rauschenberg, sondern um den bemalten menschlichen Körper handelt, welcher die Identitätskrise und Überwindung des Tafelbildes in eine neue historische Dimension führte. Die amerikanischen Happenings haben ja nicht über den Körper operiert, sondern parallel zur Pop Art ebenfalls hauptsächlich mit Objekten. All diese Identitätskonflikte zwischen Formvorstellung und Formwahrnehmung, zwischen Malerei und Skulptur, zwischen visuellem und physikalischem Verhalten, zwischen Objekt und Materialverhalten, zwischen Materialverhalten und Aktion, wie sie in Werken von Francis, Pollock, Jasper Johns, Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris, George Segal und Joseph Beuys, Fontana, Klein, Mathieu, Manzoni ausgesprochen wurden, haben in der Selbstbemalung von Brus ihre Aufhebung gefunden. Indem er sich selbst real in das Bild hineingenommen hat, hat er seine eigene Identität verunsichert. War er ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Mensch?

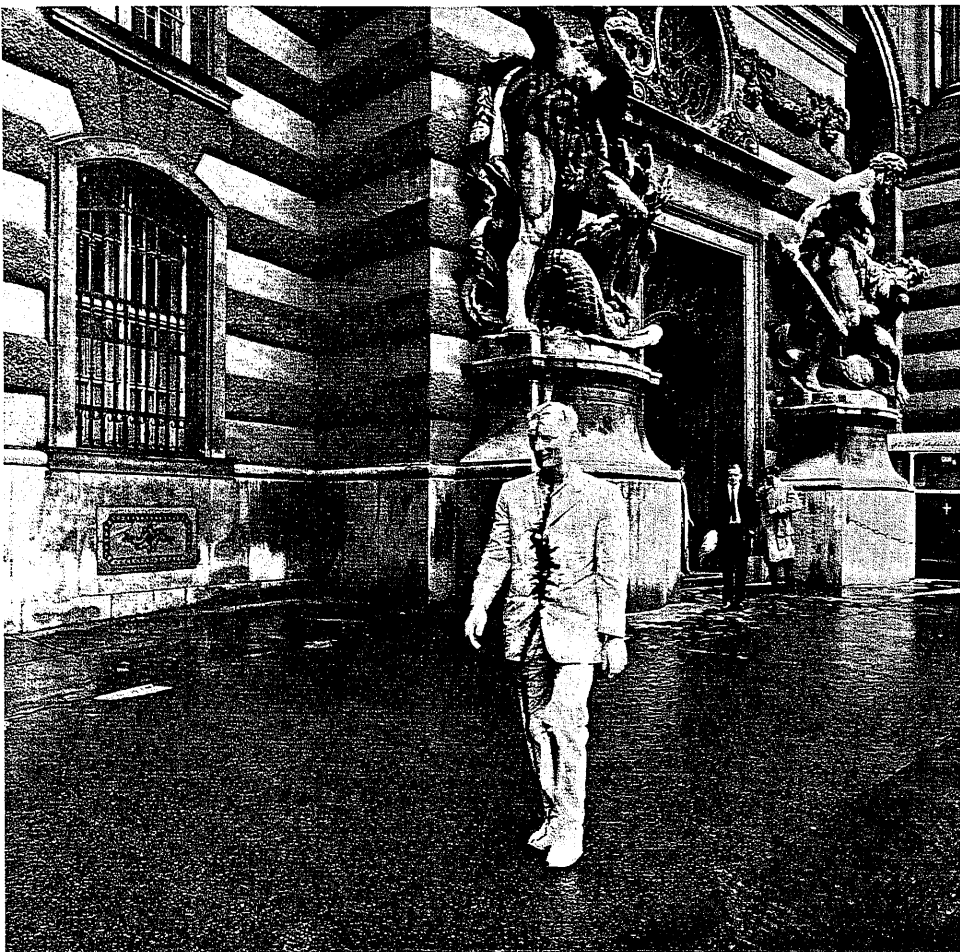
Bei George Segal, der als Maler zur figurativen Richtung des New Yorker Expressionismus der fünfziger Jahre gehört hat und an der Entwicklung des Happenings beteiligt war, können wir ein Zwischenglied der Entwicklung feststellen, deren Pole Rauschenberg und Brus bildeten: »Man sitting at table« (1961). Segal hat, wenn auch als Objekt, die weiße Figur als Rest des expressionistischen Malaktes in den Raum der erweiterten Malerei, in den Raum der Realität gestellt. Auch Segal hat die menschliche Figur bei der Überwindung des Tafelbildes in seinen räumlichen Konstellationen des Alltags verwendet: »Wenn man einen Gegenstand sieht, kann man nicht umhin, ihm die eigene Menschlichkeit aufzuprägen« (Segal). Wie Brus ist auch er von der Farbe Weiß fasziniert: »Das Weiß fesselt mich wegen seiner besonderen Implikationen von entkörperlichtem Geist, untrennbar von den fleischigen, körperlichen Details der Figur« (Segal). Die



George Segal: Man at Table 1961



Yves Klein, Anthropometrie 1961



26 AKTION WIENER SPAZIERGANG 1965

raue Außenseite der Gipsform bewahrt noch etwas von der Spontaneität der expressionistischen Malerei.

Dieser statischen objektualen Lösung des menschlichen Körpers bei der Erweiterung der Malerei entspricht in Europa die dynamische und prozessuale von Yves Klein, der nach seiner monochromen Phase damit begann, mit Hilfe nackter Modelle »die Farbe direkt durch den Körper auf die Unterlage zu übertragen« (Klein). Die Modelle haben »mit ihrem Körper meine monochromen Bilder gemalt . . . Sie waren zu lebenden Pinseln geworden!« (Klein) Mit seinen blauen Anthropometrien hat also bereits Yves Klein den menschlichen nackten Körper mit ins Bild hineingenommen, das Modell mit dem Pinsel identifiziert (! eine neue Identität) und dadurch den Pinsel exkludiert (»Schon früher hatte ich den Pinsel abgelehnt«, Klein). Es galt also, nun auch das Modell zu exkludieren und sich selbst als Leinwand zu inkludieren. Die Monochromie wurde zur Monomanie. Der Maler wurde zum Pinsel und zum Gemälde. Indem er sich selbst als Modell nahm, hat Brus mit seinem Körper monochrome Bilder gemalt.

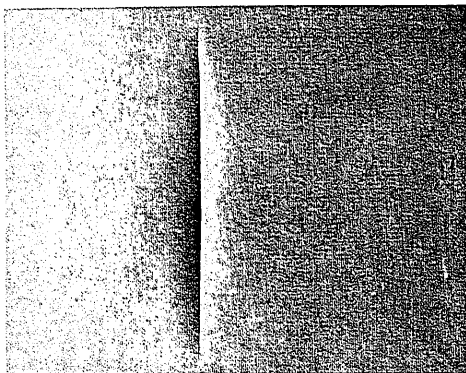
Die hinter allen Identitätskonflikten stehende Frage nach der Wirklichkeit (»Die Entwicklung der Kunst tendierte dahin, die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel zu benutzen«, Nitsch 1964) erfährt durch den Maler als Ort der Identität von Gemälde und Körper, von Objekt und Subjekt eine neue »Zerreißprobe« (so der Titel von Brus' letzter Aktion, 1970). In der Selbstbemalung ist die ästhetische Grenze eindeutig nicht mehr mit der Grenze des statischen Bildes ident, und dadurch wird die Kunst mit der ehemals außerkünstlerischen Wirklichkeit identisch, aber nicht um den Preis einer lügnerischen Versöhnung und eines gedämpften Bewußtseins, sondern es wird die Differenz umso schmerzlicher bewußt. »Alles wird weiß gestrichen, alles wird zur Bildfläche« (Brus 1965) heißt ja nicht, daß alle Unterschiede eingeebnet werden, sondern in der Vereinnahmung, die eine bloße Geste ist, wird die Negativität der Erfahrung evoziert. Daher verendet die Selbstbemalung auch nicht in der Ornamentik eines Body Painting, sondern Brus verkehrt sie zur »bewältigten Selbstverstümmelung« und »unendlich ausgekosteten Selbstentlebung«. Brus errichtet also eine neue höhere Antinomie, nachdem er die Widersprüche auf den einfacheren Ebenen gelöscht hat. Die augenscheinlichste Antinomie besteht darin, die Einführung des Leibes in die Malerei gleichzeitig als Entlebung zu beschreiben.

Drei Stufen gibt es also bei den Brusschen Aktionen, diesen einzigartigen österreichischen Beiträgen zur Weltkunst, zu bewundern. Erstens die Problemstellung, zweitens die Ästhetik der Lösung (z. B. die beginnende Verselbständigung

der Linie bei Wols und Mathieu, die Brus zu einem Hauptmoment seiner Arbeit macht) und drittens die Lösung selbst.

Brus hat die Malerei mit seinem Blut aufgesogen und daher auch als einziger legitim sein Blut als Farbe über die Leinwand seines Körpers rinnen lassen (1970). Eben aufgrund seiner immensen malerischen Begabung konnte er die malerischen Probleme nicht in der Malerei selbst lösen, sondern nur außerhalb von ihr. In den Aktionen hat er das Drama der Malerei und die Psychopathie des Ausdrucks inszeniert, als Maler, Monomane und Märtyrer.

Brus hat als Maler begonnen. »Ich habe mit dem Informel begonnen. Mit dem Ausagieren vor der Leinwand. Ein Versuch, aus der Leinwand auszubrechen. Es war die Idee, das Bild hätte kein Ende. Der ganze Raum war eben die Leinwand. Das Bild war eine Abschneidung für mich. Man mußte unbedingt zu einer Art Befreiung, zu befreienden Mitteln greifen. Ich habe die Bilder nur mehr zerschlitzt und ausgepeitscht. Die Krise in der bildenden Kunst insgesamt, im Tafelbild und im Wandbild, das Ungenügen, mit herkömmlichen Mitteln weiterzugehen«. (Brus 1981) 1961 stellte er seine Aktionsmalerei aus, welche die Grenzen des Bildes nicht akzeptieren wollte: »Daher malte Brus in Riesenformaten und nicht dem Zentrum zu, sondern immer mehr am Rand des Bildes selbst. Er malte spürbar auf die Wand hin. Er wollte dem Bild kein Zentrum, keinen Schwerpunkt, keine Begrenzung geben, denn er wollte in den Raum der Wirklichkeit vordringen. Er onanierte vor dem Bild, schüttete Samen und Urin in das Bild. Brus fragte, wo endet das Bild und wo beginnt die Wirklichkeit? Wo aufhören? Um nicht mehr aufhören zu können, gingen die Riesenformate schließlich über in Wandinstallationen. Damit alles zur Leinwand werde, klebte er den ganzen Raum seines Keller-Ateliers mit Papierleinwänden zu. Er arbeitete im malerischen Raum, aber ohne Publikum. Die Aktion auf der Leinwand (Action Painting) hatte sich aber schon in eine Aktion mit der Leinwand und vor der Leinwand verwandelt, indem er sich beim Malen die Hände band oder mit dem Pinsel an die Leinwand ging, diese aber nicht berührte. Dieses Schauspiel kann aber nachträglich nicht gesehen werden, also mußte Brus an die Öffentlichkeit, vor Publikum gehen. Dieses Agieren vor der Leinwand war eine andere Art der Schaumalerei. So kam es zur Aktion ohne Leinwand, zur Aktion mit dem Körper des Malers selbst. Denn nachdem schon der ganze Raum weiß bemalt war, blieb nur mehr der Maler selbst, der noch nicht weiß bemalt war, als unbemalter Teil des Raumes zurück. Dem künstlerischen Ziel entsprechend mußte schließlich auch der Maler selbst weiß bemalt werden. Durch die physische Aufhebung



Lucio Fontana: Attesa 1959

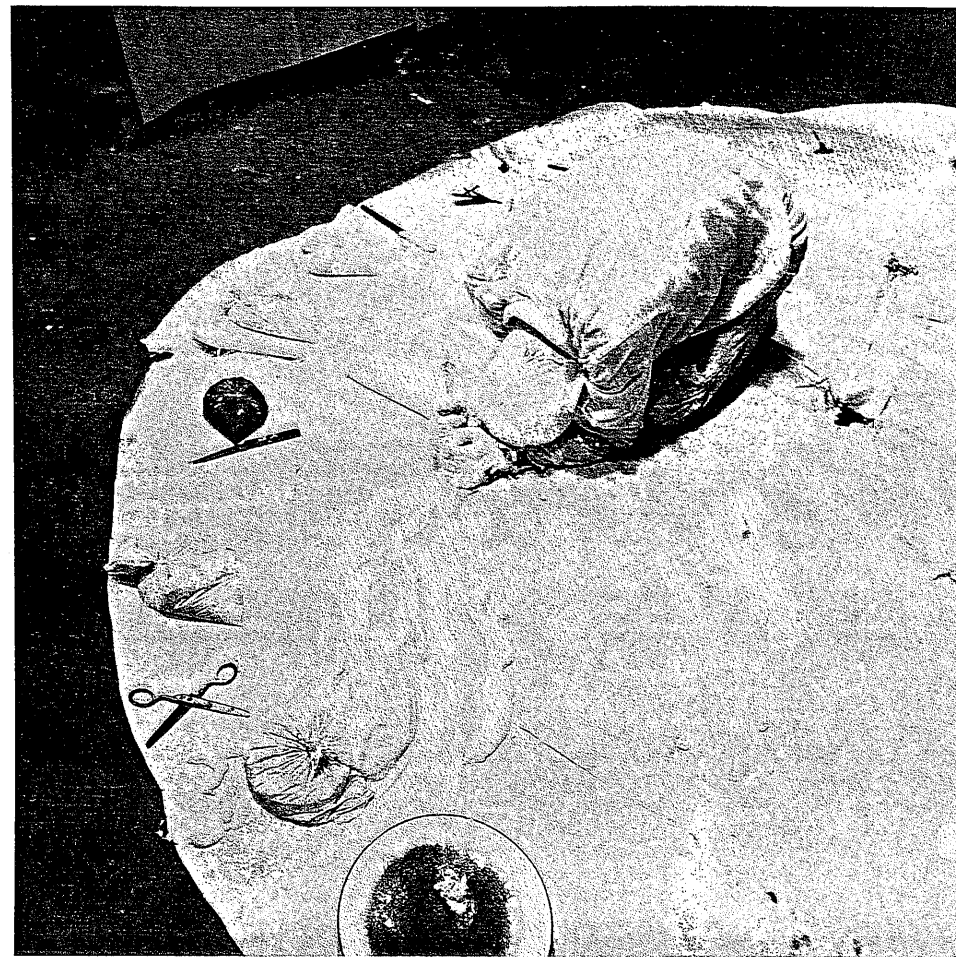
der Differenz von Künstler und Werk versuchte Brus, »in der Kluft zwischen Kunst und Leben zu handeln« (Rauschenberg). Diese Einführung des Körpers des Künstlers in das System des Kunstwerks, diese Rückbezüglichkeit, ist die Antwort auf eine grundlegende Identitätskrise der Kunst schlechthin, die eingeleitet zu haben zu den epochalen Leistungen der Kunst des 20. Jahrhunderts gehört. Kaum eine Generation hat so viel Verzweiflung, Größe, Talent und Leben in die Kunst als soziales Problem investiert wie die der sechziger Jahre. Deswegen ist sie auch in diesen Jahren vom Kunstbetrieb ausgeschlossen gewesen und den Gerichten, Polizisten und Journalisten anheim gefallen. Brus ist einer der Größten dieser Generation. In seiner Referenz des Malers auf sich selbst als Gemälde hat er eine kategoriale Bestimmung zeitgenössischen Kunstschaffens, nämlich selbstreferentiell zu sein — Kunst im 20. Jahrhundert ist nämlich fast stets ein selbstreferentielles System —, auf verblüffende Weise mit Sinn erfüllt, welche zu vielfältigen neuen Erforschungen des Wesens der Kunst geführt hat. Während die Pop Art wieder auf das Bild zurückfiel, hat Brus entschlossen das Subjekt, den Körper in den Mittelpunkt der Kunst gestellt. Anders als bei Jasper Johns hat der menschliche Körper als Identität von Darstellung und Dargestelltem eine radikale Erweiterung des bürgerlichen Kunstbegriffes, eine radikale Relativierung der bürgerlichen Ontologie von Sein und Schein bedeutet. Das geht natürlich schnell über den Kunstrahmen hinaus. Hat Segal nur seine Figuren einbalsamiert, balsamiert Brus die gesamte bürgerliche Gesellschaft ein.

Um zu verstehen, wie die Selbstbemalung zur Selbstverstümmelung wird, kann man als weitere kunsthistorische

Quelle Lucio Fontana betrachten, der ab 1958 geschnittene Leinwände und Schnittbilder als »Concetti spaziale« ausstellte und bereits 1946 ein »Manifesto Blanco« publiziert hatte. Wenn Fontana Leinwände geschnitten hat und Piero Manzoni ab 1959 die Linie verabsolutiert hat, dann ist es nur ultimative Konsequenz, daß Brus, wenn er sich selbst als Leinwand sieht, sich selbst mit einer Rasierklinge schneidet und auf seiner Leinwandhaut blutende rinnende Linien zieht. »Flüssige Malerei«, aber auf der Ebene des Körpers. Die schwarze Linie, die er 1964 vom Tafelbild ausgehend über sich selbst zog, wird 1968 zu einer blutenden Linie im Fleisch in einer Aktion mit dem bezeichnenden Titel »Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper«.

Die Tachisten zogen einzelne Farblinien über die Leinwand, Hundertwasser zog 1958 eine (unendliche) Linie über die Wände eines Raumes, Manzoni zog eine virtuell unendliche Linie auf das Papier einer Druckwalze, Fontana schnitt parallele Linien in monochrome Leinwände. Alles Bekundungen der Linie als elementarer Teil der Malerei. Als Brus sich 1965 weiß anmalte und in der Aktion »Wiener Spaziergang« weiß bemalt mit einem schwarzen trennenden Strich vertikal über dem ganzen Körper durch Wiens Innenstadt ging, wurde er von der Polizei angehalten und wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses verurteilt. Als Segal in »Busfahrer« (1962) seine gipserne Figur auf einen realen Autobus stellte, hat er den Galerie-Kontext nicht verlassen. Als Brus hingegen selbst als gleichsam gipserne Plastik durch ein reales Environment ging, wurde mehr als nur der Begriff der Bildfläche gesprengt. Ging es noch an, den Körper des Malers in der Selbstbemalung an die bemalte Bildfläche zu binden beziehungsweise aus der Bildfläche als Malobjekt herauszufallen, war dieser Versuch, die gesamte Welt als Malhintergrund zu sehen beziehungsweise die gesamte Welt als außerkünstlerische Wirklichkeit in das Kunstwerk miteinzubeziehen, also die sozial akzeptierten Grenzen der Kunst nicht zu akzeptieren, eine Auffassung des künstlerischen Raumes und des zeichenkontextuell definierten Kunstbegriffes, welche nicht nur an den Pfeilern des Kunstbegriffes, sondern in der Tat an den Grundfesten der abendländischen Wirklichkeit rüttelte. Deswegen traten Polizei und Psychiatrie auf den Plan, und die Kunstkritik hielt sich zurück.

Es ist absurd, erst in dem Moment die Psychiatrie zu rufen, wo ein Künstler sich Linien in die Haut schneidet. Man müßte gemäß dieser Logik schon von Psychopathologie sprechen, wenn irgend jemand die ersten Linien zu Papier oder auf die Leinwand bringt. Brus, der so offensichtlich abendländische Grundformen wie Linie, Kreis und Quadrat in seinen Aktionen verwendet (siehe die »Aktion in einem



27 AKTION IN EINEM KREIS 1966

Kreis« von 1966), betreibt damit nichts anderes, als den abendländischen Kalkül der Malerei zu durchforschen. Er treibt ihn voran, er geht ihm auf den Grund. Dort versucht er jenes Vakuum auszufüllen, das die Kluft zwischen Kunst und Leben in unserer Gesellschaft darstellt. Wenn Brus weißbemalt durch die Stadt geht und von der Polizei gestoppt wird, warum stoppt dann die Polizei nicht den erstbesten Maler, wenn er eine Linie zieht? Ab wann erregt eine Linie nicht ein öffentliches Ärgernis? Nur dann nicht, wenn sie im geschlossenen Raum der Kunstwelt stattfindet? Der »Spaziergang« erscheint verrückt. Warum erscheint nicht jede Zeichnung verrückt? In diesem ungeklärten Vakuum, das Brus mit seinem Spaziergang durchläuft, liegen die Grenzen unserer Kultur, wartet aber auch die Tür der Transition. Wenn die Brusschen Aktionen die Psychopathologie und Polizei auf den Plan gerufen haben, dann ist es seiner Kunst gelungen, zu zeigen, was im Wesen der Kunst verborgen ist, der Unfriede mit der Realität. Jede Äußerung der Kunst ist an und für sich geeignet, die Instanzen des Staates zu erregen. Nur blieb es der Brusschen Aktionskunst vorbehalten, dies auch zu provozieren, den Staat aus den Höhlen der Macht zu locken. Es darf uns ja jene Parallelität nicht entgehen, daß die Linie bei Brus umso realer und schmerzlicher wird, je öffentlicher seine Person wird. Es ist schließlich erst der »Staatsbürger« Brus, der sich eine blutende Linie ins Fleisch schneidet. Die vorangehenden Selbstverstümmelungen waren ja vorerst noch Simulationen. Je mehr Brus von der bloß gemalten Selbstverstümmelung, denn aus der Malerei selbst stammt ja die Idee der Selbstverstümmelung, zur realen Selbstverstümmelung überging, umso mehr ging es ihm offensichtlich darum, das formulierte Problem der Identität von Darstellung und Dargestelltem im einmal gewählten Medium zu beweisen — an sich selbst, durch seinen Körper. Da gab es kein Entrinnen mehr.

Was sollte nun aber dargestellt werden? Was war es, dessen Darstellung, einmal übertragen und identifiziert, so schmerzlich werden konnte? Es war der Schmerz der Abbildung selbst, die Differenz von Sein und Schein, welche als Grundkonstante die abendländische Kultur durchzieht. Die abendländische Zivilisation ist durch eine duale Ontologie von Sein und Schein, von Wahrheit und Lüge, von Wirklichkeit und Traum gekennzeichnet, wobei die Kunst stets dem Strang des Scheins, der Lüge und des Traums zugeordnet ist. Künstler aber nun, die, wie aus den Zitaten ersichtlich, mit ihrer Kunst in die Wirklichkeit vordringen wollten, konnten diese Trennung und Unterbrechung nicht mehr akzeptieren. Schein sollte sich in Sein, Traum in Wirklichkeit verwandeln. Daher mußte auch jede künstleri-

sche Aktivität in wirklicher Zeit und realem Raum vor Publikum stattfinden, weil das Publikum eine Kontrollinstanz für den Wirklichkeitsgehalt einer Aktion bildete. Für den Fotografen konnte ich eine Wunde noch simulieren, vor Publikum nicht.

Die ästhetischen Mittel wurden also Realien. Der Schmerz darüber, daß in der Abbildung erst die Kluft zwischen Sein und Schein geöffnet wird, die Differenz zwischen Bild und Objekt, sollte ausgelöscht werden, indem eben Bild und Objekt identisch wurden, daß es eben keine Abbildung mehr gäbe, sondern nur mehr Sein. Der Körper als Abbildungsmedium war dafür das ideale Medium. Wurde der Körper der Ort der Abbildung, verlöschte zwangsläufig die Kluft zwischen Sein und Schein, denn jede künstlerische Linie wurde automatisch auch eine reale Linie. Über sich selbst gebeugt, selbstreferentiell, konnte gehofft werden, daß sich der Abgrund, der sich aus der Abbildung ergibt, wieder schließt. Die Selbstreferentialität, die als Identität von Bildstruktur und Bildformat bei Stella und anderen noch ein relativ ephemeres Problem war, nimmt bei der Brusschen Selbstbemalung und Selbstverstümmelung eine tiefere und bedeutendere Dimension an, gerade indem er den Grundlinien der Kunst folgt.

Der abendländische Schmerz über die Differenz der Abbildung hat Brus zur Auswahl der Werkzeuge geführt, mit denen er seine Aktionen durchführt: Rasierklingen, Scheren, Nägel, Mauerklammern, Äxte, Messer, Gabeln usw. Keine individuell bedingte Psychopathie ist es, sondern das Ausdifferenzieren des kulturellen Erbes, welches Brus zum Märtyrer des Materials macht. In den Selbstverstümmelungen kommt die europäische Malerei zu ihrem ureigensten Mythos. Daß in den Selbstverstümmelungen zunächst einmal bildnerische Absichten am Werk sind und keine masochistischen Befriedigungen, wie ebenso gerne wie verständnislos unterstellt wird, ist allein schon daraus zu erkennen, daß das schmerzverzerrte Gesicht anfangs ja nur Simulation ist. Als dann die reale Marter auftritt, gibt es übrigens auch keine schmerzverzerrte Mimikry mehr. Das schmerzverzerrte Gesicht ist bildnerische Illusion. So wie ja auch die Werkzeuge der Marter nur arrangiert sind, noch nicht in Funktion. Brus entwirft anfänglich nur Tableaus der Tortur, reale Simulationen des Schmerzes. Erst 1967 verließ er den kontextuellen Hintergrund der Malerei und damit die Elemente der Illusion.

1968 noch, anlässlich des Prozesses zu der legendären Aktion »Kunst und Revolution« an der Wiener Universität (zusammen mit Muehl, Weibel, Wiener, Kaltenbäck) kommen die Gerichtspsychiater Dr. Groß und Dr. Quatember zur Auffassung: »Es handelt sich bei Herrn Brus um das Per-



28 AKTION MIT DIANA 1967

sönlichkeitsbild einer Psychopathie.« Ebenso erschreckend das Niveau der Boulevardpresse, welche die direkte Kunst des Günter Brus als bloße »Schweinerei« bezeichnete, als »widerwärtige exhibitionistische Darbietungen, die den Abscheu der gesamten österreichischen Bevölkerung erregt hatten«.

Man versucht bis heute, die Aktionen von Brus außerhalb der Kunst zu stellen, und verweigert die Einsicht, daß gerade sie hochkünstlerische Leistungen sind, die aus der Kenntnis und der Tiefe der Kunst selbst stammen. Man verweigert also nichts anderes als Einsicht in den Prozeß der Kunst, indem man Brus den Prozeß machte. Die Einbettung in die Kunstproblematik um 1960 beweist ja geradezu schlagend, wie sehr die Aktionen von Brus durch kunstimmanente Probleme und nicht durch persönlichkeitsimmanente entstanden sind. Gerade durch seine Aktionen und ihre fotografischen Dokumente hat Brus die Malerei in eine Höhe der zeichentheoretischen Abstraktion gebracht, wie es in Europa kaum der Fall war, vergleichbar nur jener chinesischen Legende, wo ein Maler jahrelang sein Selbstporträt malt, bis es perfekt ist, er in das Gemälde eintritt und darin verschwindet. Diese Ästhetik des Verschwindens kommt ja auch schon in der paradoxen Definition der Selbstbemalung als Selbstentlebung zum Ausdruck. Die Aktionen zeigen die Malerei als Akt der Kreuzifikation, wie bei Nitsch. Die Aktionen sind Malerei auf der Ebene des Mythos. In diesem Lichte können wir auch erkennen, daß van Gogh sich nicht in einem Akt der Sinnesverwirrung das Ohr abschnitt, sondern daß auch er auf dem Grund der Malerei gelangt war und in der Selbstentlebung gleichsam das Mysterium der Malerei geschaut hat. Van Gogh hat den Zusammenhang zwischen Christus-Mythos und Malerei-Mythos erkannt, ihren gemeinsamen Ursprung in der Differenz. Es war also ein zutiefst malerischer Akt, als er sich sein Ohr abschnitt. Warum malt der Mensch, warum gibt der Mensch Zeichen? Dieses menschliche Drama wird aufgerissen, wenn van Gogh sein Ohr abschneidet und Brus seine Haut aufschlitzt.

Allein eine kunstmethodologische Vorgangsweise, das heißt eine nach der Logik der Kunst, die sowohl der Kunst wie der Logik verpflichtet ist, hat Brus dazu gebracht, sich blutende Linien in den Leib zu ritzen, sich zu strangulieren, seinen Urin zu trinken, sich die Scheiße über den eigenen Leib zu schmieren, fremde Scheiße mit dem eigenen Mund aufzufangen, öffentlich zu urinieren und zu defäkieren. Diese absolute Reduzierung auf den Körper, auf die körperlichen Funktionen war eine Entleerung und Ablehnung unserer Kultur, wie sie in der bildenden Kunst noch nicht vorgekommen war, sondern höchstens im Absurden Theater. An

Beckett hat sich denn auch Brus sehr gerieben. Wie das Absurde Theater haben die Brusschen Aktionen die Kunst und den Menschen auf ihre Ursprünge zurückgeworfen. Beide haben die konventionellen Gleichungen der Zivilisation zurückgewiesen. Das Theater wurde aber noch eher akzeptiert, da es ein Spiel der Zeichen blieb. Indem Brus aber den menschlichen Körper als künstlerische Konstante ins Kunstsystem eingeführt hat, weil dadurch die Identitätskrise des Tafelbildes am besten überwunden werden konnte, hat er die außerkünstlerische Realität in einem derartigen Maße berührt, denn alles, was sich ihm und durch den Körper abbildet, ist mehr als ein Bild, nämlich stets auch Wirklichkeit, daß seine künstlerischen Ergebnisse in einen anderen zivilisatorischen Zeichenprozeß vorgedrungen sind, wo die Zivilisation selbst, an ihrer Grenze angelangt, vor dem Nichts, vor dem Vakuum steht, über das sie in unentwegter Arbeit und panischer Rastlosigkeit eine Brücke schlägt, um nicht vom eigenen Abgrund aufgesaugt zu werden, welcher Abgrund nur mehr in den Träumen der Völker, ihren Mythen, und in den Seancen der Psychoanalyse zur Sprache kommt. Brus hat sich über diesen Abgrund gebeugt wie kaum jemand sonst. Seine Aktionen sind die Kunst aus der Tiefe dieses zivilisatorischen Abgrunds. Daran versteht sich auch, daß Brus sich wieder weit zurückgebogen hat, bevor er in den Abgrund für immer stürzte, in den er so oft getaucht war. Was im Theater als fiktives Spiel noch akzeptiert wurde, die totale Reduktion, wurde in der Wirklichkeit des Körpers total verworfen. Die Kultur nabelte sich gerade von dem ab, der ihr den Nabel, den Geburtsort zeigen wollte. Die Zivilisation kehrte gerade dem den Rücken, der ihr die Rückseite des Spiegels zeigte. Erschrocken über das, was sie durch das Fenster der Brusschen Kunst von ihrem eigenen Abgrund sah, auf dem sie gebaut ist, schloß sie das Fenster und schloß Brus aus. So hat sie sich allerdings von sich selbst abgenabelt. Die Brusschen Aktionen sind das wahre »Endspiel« bürgerlicher Kunst und vielleicht ein anderes noch dazu.

Nach seinen monochromen und monosomatischen Aktionen in den Jahren 1964–1966 (Selbstbemalung, Selbstverstümmelung, Silber, Wiener Spaziergang, Starrkrampf, Transfusion), die zum Teil Film- und Fotoaktionen in Muehls Kelleratelier in der Perinetgasse, also nicht öffentlich waren, begann Brus mehr und mehr den malerischen Hintergrund zu verlassen und bewegte sich zum Teil auf theatralische Aktionen zu, insbesondere in den Arbeiten, die er gemeinsam mit Otto Muehl öffentlich vorführte: 1. und 2. Totalaktion, Vietnam-Party, Atem-Übungen und Ten Rounds (in London beim Destruction In Art Symposium) im Jahre 1966 und das Direct Art Festival im Wiener

Porrhaus 1967. Diese Zeit der Auflösung seiner Monoaktionen, 1966 und 1967, die durch eine intensive Zusammenarbeit mit Otto Muehl gekennzeichnet war, kann man auch als eine Zeit der Verzögerung und des Übergangs betrachten, bis Brus auf das Ganze ging, auf den Körper in der Direttissima. Erst die Erfahrungen der »direkten Kunst« lockerten ihn so weit, daß er mit dem Körper und seinen Funktionen direkt, ohne malerisches Material, arbeiten konnte.

Die »totalaktion (direkte kunst) ist eine synthese der materialaktion otto muehls und der selbstverstümmelung von günter brus. die totalaktion ist eine weiterentwicklung des happenings. totalaktion ist vorurteilslose auseinandersetzung mit allen materialen der wirklichkeit. die alten kunstgattungen versuchen wirklichkeit zu rekonstruieren, totalaktion vollzieht sich in der wirklichkeit. totalaktion ist direktes geschehen (direkte kunst), nicht wiedergabe von geschehen« (Brus/Muehl 1966). Bei diesen Aktionen, wo in der Tat die künstlerischen Elemente von Brus und Muehl zusammenflossen, befand sich weniger der Körper im Mittelpunkt, sondern wurde der Körper für theatralische Aktionen eingesetzt, die deutlicher denn je soziale Topoi attackierten, wie schon der Titel »Vietnam-Party« bezeugt. Anfänglich gab es auch in diesen Aktionen noch sehr viele malerische Elemente, erst in der letzten gemeinsamen Aktion, im Festival für direkte Kunst, überwogen die theatralischen Elemente. Entgegen den Behauptungen im Manifest überwog tendenziell sogar das theatralische Moment vor dem aktionistischen. Die Totalaktion vollzog sich zwar in der Wirklichkeit, als wirkliches direktes Geschehen, aber das, was es darstellte, zum Beispiel einen Krieg, war noch nicht wirklich genug, sondern nur theatralisch simuliert, scheinhafte Darstellung (wenn auch natürlich viel weniger als im konventionellen Theater). Die Stringenz der Selbstreferentialität und totalen Identifikation von Darstellung und Dargestelltem wie in der Selbstverstümmelung und Selbstbemalung fehlte.

Was aber bei diesen künstlerisch vielleicht weniger überzeugenden theatralischen Aktionen von Bedeutung war, kann man als die Invasion in einen neuen Zeichenraum, in den öffentlichen Raum und als eine Art Schälungsprozeß bezeichnen. Solange nämlich die große künstlerische Leistung, entschlossen das Subjekt, den Menschen, den Körper in den Mittelpunkt der Kunst zu stellen, sich nur im Keller ereignete, blieb die Wirksamkeit auf die Verbreitung der fotografischen Dokumente beschränkt, und auch die fand ja nur im engsten Zirkel statt. Außerdem mußte direkte Kunst ja per Anspruch direkt erlebt werden. Die direkte Kunst und auch die Körperkunst benötigten gleichsam als forma-

les Element das Publikum. Das Publikum, die Öffentlichkeit bildete ein konstituierendes Element des Kunstwerkes selbst. Im Grunde kann man von einer Aktion, wenn sie ohne Publikum stattfindet, nicht als Aktion sprechen, denn zu den Kategorien des Realen gehören nicht nur Raum und Zeit, sondern auch das Publikum. Schaumalen ohne Publikum ist kein Schaumalen, wie der Begriff schon verdeutlicht. Das gleiche gilt für die aus dem Schaumalen hervorgegangene Aktion. Das wurde damals deutlich: die Öffentlichkeit als formal konstituierendes Element bildet eine Art Kontrollinstanz für den Realitätsanspruch der Aktion.

Wie der Körper aus der Malerei des Informel abgeschält wurde, so wurde langsam die Kunst vom Körper abgeschält, und der Körper blieb als eigenständiges Kunst- und Ausdrucksmedium im sozialen Raum übrig. Der soziale Raum ersetzte in der Aktion den Kunstraum. Der Körper wurde ohne Umwege über die Malerei direkt verfügbar. Die pure Leibhaftigkeit, wenn auch theatralisch inszeniert (»Den E-Schock bitte, ich kann nicht mehr« oder »Ich hack dir den Schädel im Hausflur ab, Gabriella«, Brus 1967), hat eine rasende Logik entwickelt, die den Körper als kulturellen und dann als sozialen Code decouvierte. Als der nackte Körper im sozialen Raum auftauchte, explodierte der Skandal.

Die Sucht nach Öffentlichkeit konnte aber gelegentlich auch dazu verführen, wie bei Muehl, sie um jeden Preis zu finden und sie mit allen Mitteln zu provozieren. Die Reaktionen der Massenmedien und auch der Bevölkerung kann man in der Hilflosigkeit von einer Schlagzeile wie »Niemand darf ein Huhn im Namen der Kunst töten« zusammenfassen. Hierin kann man erkennen, wie die körperliche Aktion in den Kern der Gesellschaft vorgedrückt ist, indem sie die Kunst an dessen Stelle setzte. Zum Kern der Gesellschaft gehört der Tod, weil der Kern unserer Gesellschaft und Realität die Macht ist. Höchste Macht hat inne, wer nicht nur Macht über das Leben, sondern auch über den Tod hat. In der Todeskontrolle kulminiert die soziale Kontrolle, daher gleichen auch unsere Krankenhäuser so sehr Gefängnissen. Wenn nicht im Namen der Kunst, so offensichtlich im Namen anderer dürfen Tiere getötet werden, wohl im Namen der Ökonomie und des Krieges. Wenn nun Kunst beginnt, dem Staat das Tötungsmonopol streitig zu machen, auch in der Selbsttötung und der »unendlich ausgetesteten Selbstentlebung«, dieser unendlich verzögerten Selbsttötung, dann geht es einzig und allein darum, die Todesproduktion selbst zu brechen. Wenn ich anfangs von dem Paradox sprach, daß die Einführung des Körpers in das Kunstwerk im Zeichen der Selbstverstümmelung und der

SÖS VERANSTALTET

KUNST UND REVOLUTION

20 h
FREITAG
7. JUNI
68

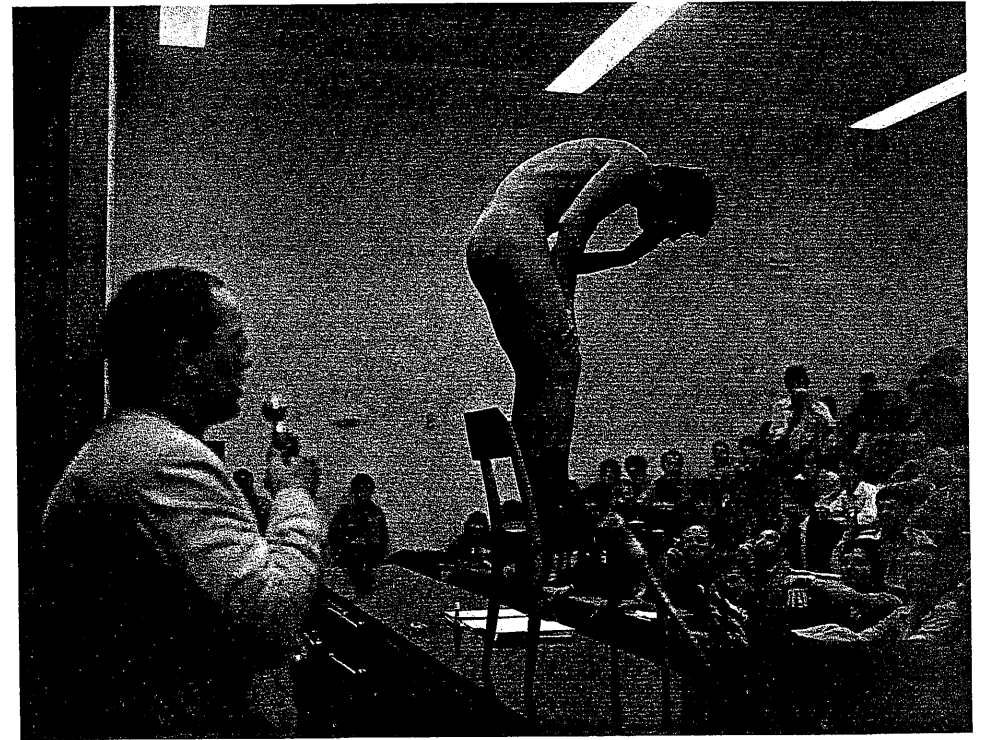
EIN VORTRAG
BRUS·MUEHL·
WEIBEL·WIENER·
& LAURIDS *

DISKUSSION: PETER JIRAK
CHRISTOF SUBIK, HERBERT
STUMPEL

NEUES INSTITUTS GEBÄUDE WIEN I.
UNIVERSITÄTSSTR. 7

* KALTENBÄCK

29 PLAKAT 1968



30 AKTION KUNST UND REVOLUTION 1968

gleichzeitigen Ent-Leibung geschah, können wir nun die Quelle der Antinomie erkennen. Wenn die Kunst selbst die Entleibung, den Tod beansprucht, also vom anderen Pol der Mächtigkeit beginnt, dann eben nur, um die allgemeine Todesproduktion zu stoppen und sich gegen jene Systeme von Symbolen und Werten aufzulehnen, die den Tod produzieren, was sie kaschieren wollen im Namen irgendwelcher Symbole. Erst in der Kunst taucht der Tod als Tod wieder auf. Mit der Insistenz auf dem Leib, die verschärft wird durch die Insistenz auch auf der Ent-Leibung, zielt die Kunst auf den Pol des Lebens, indem eben im Namen der Kunst getötet wird und nicht im Namen bisheriger Lizenzen. Erst so treten der Schrecken und das Grauen hervor, welche in den Kern-Katakomben unserer Gesellschaft nisten. Ähnlich wie das Auftreten des Tods im Karneval. Die Körperaktionen sind also eine Flucht aus der allgemeinen Todesproduktion und ein Aufstand des Lebens.

Gerade in der pursten Leibhaftigkeit, welche auch die verdrängtesten Funktionen des Leibes als Ausdrucksmittel benützt, wie sie die dritte Phase der Bruschen Aktionskunst (1968–1970) kennzeichnet, wo der Körper wirklich geritzt und geschnitten und die Ausscheidungen des Körpers selbstreferentiell wieder in den Körper zurückkehren, indem Urin getrunken und Kot in den Mund genommen wird, ist die Ontologie der Kunst redefiniert worden. Die Dekonstruktion des Kunstwerkes durch den Leib hat zu einer neuen Ontologie der Kunst geführt. Die symbolische Ordnung, die mit der Verdrängung des Körpers verbunden ist, wurde mit den Körperaktionen in ihrer Totalität aufgebrochen. Durch die reale Verstümmelung des Körpers wurde die Realität der sozialen Codierung des Körpers und die verstümmelnde Funktion der sozialen Codierung angegriffen.

Der Körper ist die Insertion des Subjekts in die Welt. Mein Körper ist es, der die Welt bewohnt, und durch den die Welt in mir wohnt. Durch meinen Leib erfahre ich sowohl die Repression, den Zwang der Welt, wie meine Freiheit. Der Körper ist der Schauplatz der Souveränität und ihrer Unterdrückung. Er ist derjenige, der verneint wird, und gleichzeitig der Andere, den er verneint.

Hier ist das Problem der Destruktivität beziehungsweise Selbstdestruktivität im Bruschen Œuvre anzusiedeln. Nicht in seiner Psychologie oder Person. Als Verstümmelter ist er ja auch gleichzeitig Verstümmelnder, da er es war, der seinen eigenen Leib geritzt hat. Hat das Informel auch l'Art Autre geheißen, die andere Kunst, so sehen wir, wie in der Ausdifferenzierung des Informel in der Körperaktion auch der Begriff des Anderen mitausdifferenziert wird. Das relativierte Ich, das auch vom Anderen gesprochen wird,

wenn es »Ich« sagt, ist es, das als Verstümmeltes und Verstümmelndes durch den (eigenen = anderen) Körper die Verstümmelung der Welt und die Verstümmelung, die dem Ich und dem Anderen durch die Welt angetan wird, zur Sprache bringt.

Als Teil der Welt, die sein Körper, ist die an ihm vertübte Gewalt Gewalt an der Welt selbst. »Selbstbemalung als unendlich ausgekostete Selbstentleibung« (Brus) ist also Selbstdestruktivität, Selbstdestruktion der Welt, aber auch die Destruktion, die er durch die Welt erfährt. Ist der Körper die Welt und das Andere, bedeutet aber Selbstentleibung auch Selbstentblößung, das heißt Selbstaufhebung der Welt. Mit seinem Körper löst Brus auch die Welt auf. Selbstentleibung heißt auch Weltentfernung, Aufhebung der über den Körper erfahrenen Destruktivität der Welt. Mit seinen »Körperanalysen« (Brus), je härter sie werden, je mehr sie auf die purste, verdrängteste und natürlichste Leiblichkeit zurückkehren, umso mehr versetzen und entsetzen sie die Welt gleichermaßen. Die Weltanalyse wird umso dringlicher, je tiefer Brus in seinen Körper vordringt und alles andere abbaut. Es beginnt »der helle Wahnsinn« (Titel einer Aktion im Februar 1968). Bei dieser Aktion hat Brus sich erstmals mit einer Rasierklinge in den Leib geschnitten, seinen öffentlich gepißten Urin getrunken und öffentlich defäkiert. In den folgenden zwei Jahren hat er in den Aktionen und Aktionsfilmen »20. September« (schon 1967, ein Film von Kurt Kren), »Kunst und Revolution«, »Der Staatsbürger Brus betrachtet seinen Körper«, »Kunststücke«, »Satisfaction — G. Brus bittet um Ruhe«, »Körperanalyse«, »Psychodramolett« und schließlich »Zerreißprobe« diese Elemente verschärft und auch hier wiederum Vorgaben der Kunstgeschichte folgerichtig entfernt, wie zum Beispiel die in Konservendosen verpackte und signierte »Künstler-scheiße« von Manzoni. Dieser Körperaktionismus, wo die Gewalt, die er sich antat, die Gewalt war, die ihm angetan wurde, aber auch der Welt, das heißt dem Anderen, hat die traditionellen Kunstauffassungen so in Frage gestellt, daß es falsch wäre, die eigentlichen Aussagen hinter einer Flucht in die Kunst zu tarnen. Diese Körperaktionen waren höchste Kunst, weil sie das Erbe des Informel und der damit verbundenen Ästhetik, Ontologie und Epistemologie, diese Beunruhigung des zeitgenössischen Geistes, konsequent zu Ende geführt haben. Sie waren aber auch keine Kunst, weil sie gottseidank mehr waren als Kunst, weil sie transgressive, die Kunst überschreitende Kunst waren. Brus agierte in Kreisen und Spiralen, in archaischen Formen des Ausdrucks und des Gefühls, um den Kern der Existenz freizugeben, wo Freiheit und Widerstand, Gewalt und Überleben angesiedelt sind. Wie für Beckett waren auch für Brus die Selbstzerstö-

rung, das Fressen von Dreck und Trinken von Urin letzte Anstrengungen des Lebens, Anstrengungen des Lebens in den letzten Bedingungen, letzte Versuche, trotz allem in der Todeszone zu überleben. Beyond death control durch Körperanatomismus, durch Überlebenstraining.

Die Bronze-Flaschen von Jasper Johns, wo man nicht weiß, ist das nun eine bemalte Flasche oder ein Gemälde in Flaschenform, eine Plastik oder ein Gemälde, sind epistemologisch wegen dieser Differenz von Interesse. Eine Investigation jedoch, wo man nicht weiß, ist das nun Scheiße oder braune Farbe oder Lehm, was da gegessen wird, ist das nun Blut oder rote Farbe, was da rinnt, ist das eine Wunde oder eine Linie, ist das ein Körper oder ein Kunstwerk, geht an die Existenzialien, geht über das epistemologische Interesse hinaus. Indem Brus radikal und konsequent einen Weg der Kunst zu Ende geführt hat, trieb er aber gleichzeitig eine kritische Untersuchung des zugrunde liegenden Zeichensystems voran, welche die in diesem Zeichensystem implementierte Kunst und Kultur demolierte und die Frage nach dem Menschen neu stellte. Die bloß formalistisch gemeinte These Heinrich Wölfflins, der menschliche Körper bleibe der archetypische Gegenstand von Kunst, hat durch Brus eine unerwartete, aber zukunftsweisende Interpretation erfahren. Man vergleiche den »Wiener Spaziergang« (1965) von Brus, wo der ganze Mensch bereits weiß bemalt und mit einem schwarzen Strich überzogen war, mit den Gesichtsbemalungen von Arnulf Rainer 1968 und dem schwarzen vertikalen Strich von Rainer auf einem nackten Mädchen 1967 anlässlich einer Ausstellung des Pintorarium (Hundertwasser, Rainer, Fuchs). Brus hat einen Großteil des Katalogs der nachfolgenden Verhaltenskunst und Performance bereits erarbeitet. Er war ein Solo-Virtuose des Körpers, dessen Körpergesang von einer späteren Künstlergeneration reich orchestriert wurde. Man vergleiche

»rocked hand« (1970) von Dennis Oppenheim, wo die linke Hand unter Steinen verschwindet, welche die rechte Hand drauflegt, mit der Aktion »Starrkrampf« (1965) von Brus, wo die Hand, mit Schnüren an die andere gebunden, immer wieder im Sand, der Erde, im Maldreck versinkt, desgleichen »Zehendeformation« und »Wound« (beide 1970) von Oppenheim mit den Körperschnitten von Brus seit 1968. Die »Transvestiten-Aktion« (1967) von Brus hat vieles von Lüthi bis Klauke antizipiert, seine Selbstverletzungen von Gina Pane bis Vito Acconci alles. Die »singing sculpture« von Gilbert & George grüßen ihn aus der Nähe. Ich zähle diese Beispiele nicht nur auf, um die Priorität von Brus hervorzuheben, sondern vielmehr darum, um auch a posteriori die Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges zu beweisen. Nicht nur in der Darlegung der ihm vorausgegangenen Kunstbewegungen und Künstler, sondern auch in jener der nachfolgenden können wir die geschichtsmächtige Größe der Aktionskunst von Günter Brus ermessen. Durch seine Körperaktionen weht der Wind anderer Welten, die den Schauplatz der menschlichen Souveränität verändern und neue Existenzformen mit sich bringen. Wenn gerade die natürlichsten Produkte des Menschen, wie Urin, Kot, Blut, zu Kunstwerken, und die elementarsten Organe des Menschen, wie Genitalien und After, zu Werkzeugen derselben erklärt werden, dann wird die Krise unserer Epoche am tiefsten bedacht, die eben gerade darin besteht, die beiden Pole Natur und Kultur nicht verbinden und synchronisieren zu können. Natur und Kultur durchdringen einander im menschlichen Körper, welcher der Ort von beiden ist. Natur und Kultur dürfen einander nicht ausschließen, sondern müssen miteinander verkehren und verkehrbar sein, sollen nicht beide und wir mit ihnen verschwinden. Dies lehrt uns die Körperkunst von Günter Brus.